



## Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

15 | 2002

Histoires de vies

---

### *Uruguay : Tambores del candombe*

Enregistrements réalisés par Pablo Cueco, Montevideo, Buda Records,  
coll Musique du Monde, 2000

Ignacio Cardoso Silva

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/829>

ISSN : 2235-7688

#### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2002

Pagination : 224-227

ISSN : 1662-372X

#### Référence électronique

Ignacio Cardoso Silva, « *Uruguay : Tambores del candombe* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne],  
15 | 2002, mis en ligne le 11 janvier 2012, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/829>

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# Uruguay : Tambores del candombe

Enregistrements réalisés par Pablo Cueco, Montevideo, Buda Records,  
coll Musique du Monde, 2000

Ignacio Cardoso Silva

---

## RÉFÉRENCE

*Uruguay : Tambores del candombe*. Réalisation : Mirtha Pozzi et Pablo Cueco.

Enregistrements réalisés en janvier 1999 par Pablo Cueco, Montevideo ; mastering :

Thierry Balasse ; textes : Gustavo Goldman, Eduardo Galeano et Luís Ferreira ; photos :

Nibya et Mirtha Pozzi ; traduction française : Mirtha Pozzi ; traduction anglaise :

Dominique Bach. 1 CD Buda Records, coll Musique du Monde, 92745-2, 2000.

- 1 Avec ce CD, dont il faut d'ores et déjà souligner l'importance documentaire et la qualité sonore, c'est une grave lacune discographique dans le domaine des traditions musicales afro-américaines qui vient enfin d'être comblée. Les treize plages et les soixante minutes de musique présentent sans aucune concession une série d'interprétations du *toque de candombe* afro-uruguayen. La sortie du présent disque représente d'ailleurs une première à ce jour, puisqu'il s'agit de l'unique CD entièrement dédié au jeu de ces percussions.
- 2 Le terme *candombe* englobe diverses expressions culturelles et musicales. Il fait d'abord référence à la polyrythmie que produisent les *tamboriles* ou *tambores* et qui est l'objet de ce disque. Cette polyrythmie s'obtient grâce au jeu particulier d'au minimum trois tambours : le *chico*, au timbre aigu et au motif répétitif ; le *repique*, au timbre plus grave qui joue le rôle d'improvisateur ; le *piano*, tambour basse répétant un schéma propre, mais jouant également un rôle improvisateur et organisateur du groupe. La richesse rythmique se retrouve spécialement dans les possibilités de dialogue basées sur les improvisations et les « appels » de chacun. Ces dialogues se multiplient par autant de percussions qu'un groupe en pourra réunir. Ces groupes ou *cuerdas* se réunissent dans de nombreux quartiers de la ville de Montevideo, généralement en fin de semaine et les jours fériés. Les groupes, qui peuvent atteindre plusieurs dizaines de tambours, défilent suivis du public

dans les rues en des processions festives appelées *llamadas*<sup>1</sup>. Cette tradition urbaine, multiethnique et populaire, aujourd'hui centenaire, prend racine au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque les rituels des *Nations africaines* de Montevideo culminaient en *candombes*. A cette époque, ces derniers désignaient les cultes religieux, fêtes et autres célébrations auxquelles prenait part la population afro-montévidéenne. Parmi les plus prestigieuses, citons le Couronnement des Rois Congos et l'Épiphanie qui célébrait l'image de *San Baltazar*<sup>2</sup>. Ces cérémonies peuvent être assimilées aux rituels des *Congadas* et *Folia de Reis*, que l'on observe aujourd'hui notamment dans la communauté religieuse afro-brésilienne des *Arturos*, dans les Minas Gerais. En Uruguay, ces pratiques rituelles ont peu à peu laissé la place à des activités profanes qui s'inscrivaient au sein du cycle du carnaval : l'idéologie dominante du Progrès a peut-être vu là le moyen de « digérer » sa population noire et sa culture particulière, de la rendre « acceptable ». Ce sont les défilés carnavalesques des *Sociedades de Negros y Lubolos*<sup>3</sup> qui ont donné à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle la configuration actuelle des *llamadas*. Aujourd'hui, le carnaval de Montevideo comporte, en plus d'un grand défilé de *llamadas*, une compétition de groupes scéniques de *candombe* (appelés *comparsas*), qui présentent un spectacle de type musico-théâtral. Bien que le carnaval et son défilé soient perçus comme le point culminant de l'expression du *candombe*, les défilés spontanés, populaires et hors circuit commercial ayant lieu tout le reste de l'année sont considérés comme les plus « authentiques », en particulier par la communauté afro-uruguayenne<sup>4</sup>. C'est le reflet de ces dernières pratiques et leur musique que ce disque nous propose d'explorer.

- 3 L'auditeur se voit présenter les trois styles principaux de *toque de candombe* qui correspondent aux types d'interprétation traditionnels des quartiers *Palermo* (ou *toque Ansina*), *Sur* (ou *toque Cuareim*) et *Cordón* (ou *toque Gaboto*)<sup>5</sup>. La plage 1 nous plonge directement dans le vif du sujet. Dans un style très « live », le groupe C 1080 nous interprète un *candombe* dans le plus pur style *Cuareim*, caractérisé par son tempo plutôt lent et son jeu de *piano*. Les neuf tambours enregistrés en plein air, les dialogues entre tambours basse et solistes et les voix des musiciens audibles durant la performance traduisent assez bien l'ambiance d'une *llamada* dans son vrai contexte qu'est la rue. On retrouve le même groupe sur les plages 4, 5, 6, 9 et 13. La plage 4 a de singulier que *la cuerda* s'arrête en cours d'interprétation pour laisser jouer les différents tambours à tour de rôle, afin de « présenter », de manière plutôt didactique, leurs comportements rythmiques particuliers. Nous assistons ensuite, sur les plages 5 et 6, à une interprétation des vétérans du groupe, puis à la réponse des jeunes générations. On appréciera volontiers cette joute entre tradition et modernité... Le style *Ansina*, au tempo plus rapide et jeu de *piano* plus enlevé, est interprété par un trio (composition de base). Ce dernier apparaît sur les plages 2, 7 et 11. Notre attention se portera tout particulièrement sur la plage 7 dont l'exécution instrumentale et les improvisations de *repique* de Sergio Ortuño atteignent des sommets de virtuosité. La variante stylistique du quartier de *Cordón*, qui se caractérise par un jeu similaire à celui du quartier *Palermo*, mais au tempo plus rapide et avec des nuances dans le jeu du *piano*, est également présentée par un trio<sup>6</sup>. Celui-ci nous « assène » des *candombes* très (trop ?) rapides, mais puissants, dont on relèvera l'inventivité de certains appels (page 3). Une exception cependant : la plage 10 nous présente un *toque* ralenti qui, bien qu'il soit court, nous permet de distinguer clairement le jeu de chaque exécutant. Tous les morceaux sont improvisés.
- 4 Il convient tout de même de commenter brièvement le choix des musiciens. Toute parution de disque de musique traditionnelle se devrait d'être légitimée par la

participation de musiciens dont le savoir est reconnu et accepté comme traditionnel à l'intérieur et à l'extérieur de la communauté. Dans le cas présent, la grande concurrence entre les différents groupes et chefs de groupes ne pouvait en aucun cas créer l'unanimité dans la sélection des musiciens pour ce disque. Cependant, et bien que forcément arbitraire, ce choix paraît judicieux à plusieurs titres. La tradition de *candombe* dans les quartiers représentés dans ce CD est concentrée autour de certains lignages afro-uruguayens prestigieux. Il est tout à fait à l'honneur des réalisateurs de ce projet d'avoir travaillé avec des formations dans lesquelles étaient représentées ces lignées : les Pintos pour *Cordón* et les Silva pour *Sur*. Le trio *Ansina* est formé par la jeune génération du quartier de *Palermo* et Miguel García (au *piano*) est considéré par beaucoup comme le futur successeur du célèbre « Palo Bombo » Oviedo, un des grands *caciques* qu'ont produit les Oviedo. Enfin, le fait que les musiciens utilisent des tambours avec des peaux animales démontre bien la volonté de se maintenir dans un cadre dit traditionnel<sup>7</sup>.

- 5 Le livret est riche d'informations et comporte une dizaine de photos de bonne qualité. Le texte est en trois langues : français, espagnol et anglais. Il présente un bon résumé : historique, description des instruments, explication de la technique de jeu et de la dynamique des dialogues au sein de la *cuerda*, différenciation des styles de *toque* et enfin, il met l'accent sur l'extraordinaire expansion de la pratique urbaine de la *llamada*. En soulignant la diffusion de la pratique et sa constante réinterprétation, le texte écrit par le musicologue Gustavo Goldman se détache complètement du paradigme folkloriste encore solidement ancré en Uruguay qui réduit souvent le *candombe* à un divertissement, survivance agonisante d'une culture afro-uruguayenne aujourd'hui disparue<sup>8</sup>. De plus, il renforce le caractère pédagogique de ce CD dont le lecteur connaisseur appréciera l'inclusion d'une partition avec la notation du jeu de base de chaque tambour. On peut encore saluer l'incorporation au livret de citations du musicologue Luís Ferreira<sup>9</sup> et du célèbre écrivain Eduardo Galeano.
- 6 La parution de ce disque intervient à un moment où la pratique des *llamadas* connaît une véritable explosion. Réitérons sa qualité documentaire, technique et artistique qui doit être reconnue à juste titre. La dimension didactique du CD n'est certainement pas étrangère à son étonnant succès commercial en Uruguay. Dans ce sens, la démarche des artisans de ce projet de longue date, Mirtha Pozzi (percussionniste uruguayenne) et Pablo Cueco (musicien français spécialiste du *zarb* persan<sup>10</sup>) est un succès total. La qualité globale de l'œuvre révélera certainement la richesse des tambours du *candombe* tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du pays. Cet ensemble d'enregistrements pourra servir de support à la transmission d'un savoir essentiellement oral ; mais il représente surtout un formidable document de la mémoire musicale de cette région du monde.

---

## NOTES

1. Bien que ce phénomène s'observe aujourd'hui dans tout le pays, c'est à Montevideo, son lieu d'origine, qu'il est le plus implanté.

2. Le grand musicologue uruguayen Lauro Ayestarán décrit ces cérémonies dans le chapitre « La Música Negra » de son œuvre majeure *La Música en el Uruguay*, vol. 1 (1953), sorte d'encyclopédie de l'histoire et des pratiques musicales du pays qu'il n'a jamais pu achever. Voir aussi Gustavo Goldman, *Salve Baltazar ! La fiesta de Reyes en el barrio Sur de Montevideo*, Montevideo : Escuela Universitaria de Música, 1997.
3. Sociétés carnavalesques, héritières tardives des *Nations* des esclaves et de leurs descendants.
4. Il convient d'ajouter qu'une dernière expression porte le sceau de *candombe* : il s'agit d'un genre musical très vaste et mal défini, sorte de fusion entre le rythme des *tambores* et n'importe quel autre genre musical, comme le jazz, le rock, la cumbia, le reggae etc.
5. Entre parenthèse les noms populairement donnés aux différents types d'interprétation. Ces dénominations correspondent aux noms des rues dans lesquelles se trouvaient les *conventillos* (équivalents des *solares* de La Havane) dans les quartiers mentionnés et qui comptaient une forte population afro-uruguayenne, représentant des hauts lieux de socialisation noire. Les plus célèbres étant *Ansina* et le *Medio Mundo* de la rue *Cuareim*.
6. La question des variantes stylistiques est sujette à controverses : d'aucuns prétendent qu'il n'y aurait en fait que deux styles de *candombe*, *Cuareim* et *Ansina* (dont découleraient toutes les autres formes d'interprétation) et que celui dont il est question ici ne serait qu'une variante du style *Ansina*.
7. Les peaux synthétiques sont très répandues sur les *chicos* et les *repiques*. Elles sont recherchées pour leur sonorité (plus agressive) et pour leur utilisation pratique : installation rapide et accordage mécanique. Anciennement, les peaux étaient clouées au fût et devaient être accordées par la chaleur du feu, ce qui est toujours le cas pour la majorité des *pianos*.
8. Ce qui n'empêche pas de voir surgir dans le discours nationaliste une tendance, qu'on pourrait également qualifier de folklorisante, qui récupère le *candombe* à des fins politiques ou touristiques en tant que « seule et unique manifestation authentiquement uruguayenne ».
9. Auteur de *Los Tambores del Candombe*, Montevideo : Colihue-Sepé, 1997.
10. Pablo Cueco : *Improvisations au zarb*, coll. Musique du Monde, Buda Records, Paris 2002.